

WALTER GERSTENBERG / TÜBINGEN

Generalbaßlehre und Kompositionstechnik in Niedts „Musikalischer Handleitung“

I

Seitdem Fr. Chrysander und Ph. Spitta, wenn auch in verschiedenen Zusammenhängen, auf Friedrich Erhard Niedts Lehrbuch hingewiesen haben, hat sich unsere Auffassung von der Bedeutung der *Musica theórica* im Barockzeitalter nachdrücklich gewandelt. Chrysander spricht von Niedt¹ als von einem „alten deutschen Tonlehrer“ und lenkt die Aufmerksamkeit auf die lebensnahe Schilderung, die Niedt von musikalischen Jugenderfahrungen gibt; wertvoll sind weiterhin bibliographische Notizen und gedrängte Inhaltsübersichten über seines Autors musikalische Schriften. Spitta dagegen interessiert bekanntlich die Tatsache, daß J. S. Bachs sog. *Tractat über den Generalbaß* genaue Kenntnis der Niedtschen Formulierungen aus seiner Hauptschrift verrät.² Die Gegenwart sieht die Verbindung von „Kunst“ und „Lehre“ im Barock anders als die großen Historiographen des 19. Jahrhunderts; ihr Zeitgeist neigte dahin, das Pädagogische, das Bildende nur als einen gleichsam ungewollten Nebenwert des Musikwerks gelten zu lassen.

II

Die ausführlich darlegenden und beschreibenden Titel der beiden zu Niedts Lebzeiten (1674–1717) erschienenen Teile der *Musikalischen Handleitung* lese man in Forkels *Allgemeiner Litteratur der Musik*, 1792, S. 351, oder bei Chrysander nach. Der „andere Teil“, für uns der wichtigere, hat zwei Auflagen erlebt, eine erste vom Jahre 1706 hat J. Mattheson so gründlich umgeschrieben, daß kein einziger Satz dieser zweiten Auflage (1721)³ mit der früheren übereinstimmt (Chrysander). Das beginnt schon beim Titel; man muß bedächtig Wort um Wort aufnehmen, wovon er handelt und was er verspricht: Niedts Buch will lehren, „wie man den Generalbaß, und darüber gesetzte Zahlen variieren, artige Inventiones machen und aus einem schlechten Generalbaß allerley Sachen . . . erfinden könne“. Diese Sachen (ein Terminus Matthesons) sind wiederum dreierlei Art: Praeludien, Ciaconen und Suitensätze.

III

Ein Fundamentbuch des Barocks also und als solches in einer jahrhundertalten Tradition stehend. Die Geschichte des Generalbasses zeigt gegensätzliche Auffassungen vom Wesen der Harmonie. Das strömend Verbindende, das eigentlich Verknüpfende

¹ Allgemeine Musikalische Zeitung XII, 1877, 551 ff., 566 ff.

² Musikgeschichtliche Aufsätze, 1894, 121 ff.

³ Wir zitieren hieraus.

darin, setzt sich mit wechselnder Intensität in Klang um. Der Spätbarock, insbesondere die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts, bevorzugt offensichtlich eine spielerisch reiche Ausdeutung des harmonischen Baßfundaments; J. D. Heinichens umfangreiches Lehrbuch rechnet — in zweiter Auflage unter dem programmatischen Titel *Der Generalbaß in der Composition* (1728) — die Manieren noch zu den Anfangsgründen, den Prinzipien des Generalbasses. Erst darnach beginnt die zweite Abteilung, die *vollkommene Wissenschaft*, ihn auszuführen. Die Generalbaß-Praxis kommt in dieser Periode eigentümlich in Fluß und nähert sich der Kunst des Kontrapunktierens auf neuem, eben harmoniebestimmtem Grunde. Als dritte treibende Kraft wirkt das Improvisatorische ein und lockert mit seinen Lizenzen das Gefüge des strengen Satzes, wie er sich im *Stylus gravis* erhalten hatte und eben damals in J. J. Fuxens *Gradus ad Parnassum* noch einmal kanonisiert worden war (1725).

IV

Bereits A. Werckmeister war der Meinung, daß, wer den Generalbaß tractieren wolle, das Fundament der Composition verstehen müsse; Niedt aber tut einen entscheidenden Schritt in dieser Richtung, wenn er ein musikalisches Prinzip in die Mitte dieser Verbindung rückt, das des Variierens. Die Fundamente dürfen nicht zerrüttet werden, hatte Werckmeister betont, gerade auch darum, weil, solange die Welt stehen wird, neue Inventiones und neue Manieren in der *Musica practica* wohl nicht aufhören werden. Im Begriff der Variation ist beides versammelt, das Festgefügte, sozusagen ewig Gültige im Generalbaß (*Ars aeternis naturae legibus adstricta*), auf der anderen Seite ein weiter Raum spielerischer Entfaltung. Die Lehre vom Fundament der Musik wird unversehens zu einer Bewegungs- und Kompositionslehre. Schon der erste Teil der *Handleitung* schlägt diesen Ton (im 7. Kap.) flüchtig an und lehrt, einfache Dreiklangsfolgen figurativ aufzulösen, der gesamte zweite Teil aber handelt „von der Variation des Generalbasses“ als der Wurzel musikalischen Geschehens. Matthesons Anmerkung sagt, was darunter zu verstehen: „Weil nicht ein jeder weiß, was hier durch diese Variation eigentlich gemeynet werde, so habe mit wenigen Worten anmercken wollen, daß selbige darin bestehe, gewisse langsame Baß-Noten, mit Beybehaltung ihres Ganges und Progressus, auf verschiedene Weise in kleinere Noten also zu verändern, daß zwar im Grunde der Satz sein Esse behalte; doch aber dahin diminuirt, zertheilt und zergliedert werde, daß er mehr Leben, Stärcke, Anmuth und Zierrath bekomme“; und dann vergleicht er dies Variieren oder Doublieren den *Figuren in der Rhetorica* und warnt vor ihrem Übermaß.

V

Insofern auch ist das Variieren universales Prinzip, als es beide Seiten des musikalischen Satzes einbezieht und beherrscht, das Fundament ebenso wie die daraus entstehenden Oberstimmen. In systematischer Konsequenz und in übergroßer Fülle der Beispiele werden, aufwärts wie abwärts, alle Intervallschritte von der Sekunde bis zur

Oktave melodisch-figurativ behandelt, an letzter Stelle auch Spielformen für Auflösung einer langen Haltenote gegeben, ehe das 3. Kap. ausführt, wie diese Formeln auf eine gleichmäßig rhythmisierte viertaktige Baßperiode (wie wir heute sagen würden) appliziert werden können. Immer ist dies der Gang der Lehre: das am einfachen Objekt Dargestellte wird am zusammengesetzten erprobt, ins Werk gesetzt. Als spezielle Inventionsarten treten die Möglichkeiten *ex motu contrario* und *per pausam* auf den Plan. Die Variabilität des Partes der rechten Hand ergänzt das Bild. Konsonanzen und Dissonanzen begegnen dabei in ausgewogener Mischung; diese müssen der Regel nach eingeführt sein, doch gibt es hiervon auch Ausnahmen („*Man macht einen ganz fri-schen Griff*“, S. 58). Stil und Technik der Tasteninstrumente erlauben zwar freie Beweglichkeit, aber Gesetzmäßigkeit und Idee gebundener Stimmführung sind gleichwohl immanent anwesend. Mit solcher Lockerung des Satzes verbindet sich ungezwungen die Wiederkehr gewisser geprägter Gänge oder Formeln, die, als ein *Thema* genommen, das ganze Stück hindurch beibehalten werden. Niedt verweist bei der Erörterung dieses Begriffes auf einen früheren Abschnitt (Kap. 4), wo er das gleiche Verfahren für die Unterstimme empfohlen hat, und zwar sei es absonderlich zum Choral-Spielen geeignet, d. h. also im Sinne einer rhythmisch ostinaten Baßfiguration. Die Behandlung der Chormelodie selbst wollte Niedt in einem besonderen, dritten Teil der *Handleitung* darlegen. Sein früher Tod hat diesen Plan verhindert; auch eine angekündigte Anleitung, Fugen *ex tempore* zu traktieren, ist ungeschrieben geblieben.

VI

Sobald der Thema- (gelegentlich auch: Subjectum-)Begriff gewonnen, eröffnen sich weitere Wege der Abwechslung und Mischung: können sich doch nunmehr *Ars inveniendi* und *Ars combinatoria* in echt barocker Manier derart ergänzen, daß thematisch gebundene und freie Abschnitte zusammenkommen. Um wenigstens an einem einzigen Beispiel zu veranschaulichen, wie sich solche *Variationes* zusammensetzen, greifen wir die folgenden Takte heraus (S. 71 f.):

The image displays two systems of musical notation from a Baroque manuscript. Each system consists of a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system covers measures 42 and 43, with the left hand having a 4-measure rest in measure 42. The second system covers measures 56 and 57, with the left hand having a 5-measure rest in measure 56. The right hand plays a continuous melodic line, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

VII

Nach all diesen Vorübungen gelangt Niedt dahin, als Krönung seiner Schule die improvisierende Ausführung bestimmter traditionell gegebener Musizierformen über einem schlichten Generalbaß darzustellen. Als solche behandelt er einerseits, wie schon erwähnt, Praeludien und Ciaconen, endlich eine Reihe von Suitensätzen (Kap. 11 und 12), namentlich ihre Hauptstücke. Als besonderer Kunstgriff ist bei all diesen Sätzen das Baßfundament in den Hauptzügen gleich, einige Veränderungen ungerechnet, die sich bei den Tanzsätzen aus formalen Gründen ergeben. Kein Zweifel, daß diese ausgeführten „künstlichen“ Beispiele — eine Allemande ist in Chrysanders Aufsatz abgedruckt — die Grenze von Niedts produktiver musikalischer Fantasie deutlich werden lassen. Historisch ungemein bedeutsam ist aber der unüberhörbare Hinweis auf die latenten Kräfte der Baßlinie. Entwickelt doch Niedt zwei vollständige Suiten aus ein und demselben Fundament und versichert, damit seien noch längst nicht alle Möglichkeiten ausgeschöpft. Wie sich die Glieder einer Kette aneinander- und ineinanderfügen, entspringt ein jeder Satz aus dem zuvor erklungenen, das Prinzip der Variation, Sinnbild der vielgestaltigen, doch auf einem einzigen Grund ruhenden Welt, noch einmal ins Große variierend.